

FLETXA «EL VELL» EN XIFRES: L'ENSALADA *LA BOMBA* SEGONS MIGUEL DE FUENLLANA (1554)

Francesc Xavier Alern
Universitat Autònoma de Barcelona

I. PRESENTACIÓ

El dos d'octubre de 1554 el taller sevillà de Martín de Montesdoca publicava un llibre de música en tabulatura per a viola de mà, el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra* del violista cec Miguel de Fuenllana. Fuenllana era considerat un dels instrumentistes dels regnes hispànics més brillants del seu temps. Va exercir de músic de la cort reial espanyola durant més de quaranta anys i fou llargament lloat per l'important tractadista Juan Bermudo.

L'edició «oficial» de l'*Orphenica lyra* va ser de mil exemplars, una tirada considerable si atenem al fet que el tractat, que conté cent seixanta composicions, és d'unes dimensions notables. L'èxit del llibre va ser tal que De Montesdoca, empresari controvertit i murri, va imprimir uns altres mil exemplars sense permís de l'autor. Aquesta anècdota il·lustra per sí sola la repercussió que tingué el llibre entre els músics professionals i afeccionats del seu temps.

L'*Orphenica lyra* està dividida en sis llibres independents ordenats de forma racional, tant pel que fa a la seva dificultat tècnica com per als continguts. L'esperit que l'ànima és profundament pedagògic, car fou concebuda de menor a major complexitat. Els quatre primers llibres contenen adaptacions de música eclesiàstica (motets, seccions de misses, etc.) i fantasies del propi Fuenllana en ordre d'arduïtat creixent: al llibre primer hi trobem música a dues i tres veus, al llibre segon a quatre, al tercer a cinc i al quart a sis. La primera meitat del tractat acaba amb una secció dedicada exclusivament a fantasies de l'autor i dona pas als llibres cinquè i sisè, que comprenen adaptacions de música profana (estrambots, villancets, madrigals, etc.), així com peces per a viola de mà de cinc ordres i per a guitarra de quatre. El tractat de Fuenllana és per a nosaltres una mostra molt significativa del repertori que conrearen els

sonadors europeus del segle xvi: adaptacions instrumentals de música vocal de diferents gèneres i música abstracta d'estil imitatiu. Només hi mancava el repertori de dansa, que normalment era una part important del catàleg dels sonadors d'altres països.

2. LA TABULATURA DE CORDA

Com s'ha dit, *Orphenica lyra* és un llibre de música escrit en tabulatura de corda.¹ Aquest sistema notacional va néixer a finals segle xv, sent contemporani de l'esclat de la polifonia imitativa com a principi compositiu central del Renaixement. Els sonadors d'instruments de corda volgueren executar totes o varies de les veus d'una composició polifònica, enlloc d'una de sola com s'havia fet fins llavors. Aquest canvi estilístic es veié afavorit per un notable canvi tècnic: el pas de la pulsació amb plectre a la pulsació amb dits.

Per a poder llegir simultàniament les diferents parts de la polifonia calia una notació que les reunís verticalment com farien posteriorment les partitures. La notació mesurada blanca (o buida) del Renaixement generalment s'escribia amb les veus per separat, fet que en dificultava la lectura sinòptica. Les tabulatures per a corda assoliren aquesta important fita i, esdeveniment igualment remarcable, acabaren amb l'ambigüitat relativa a les notes que calia per a interpretar correctament una composició. Les moltes i variades normes que regulaven la *musica ficta*, coneguda expressió medieval que designava el procés mental necessari per al cant d'hexacords diferents dels del sistema de la *musica vera*, o *recta*, començaren a conèixer el seu declivi gràcies a aquests sistemes de notació. Les tabulatures són plenament prescriptives en relació a les notes que cal executar, car gràcies al seu caràcter geogràfic indiquen posicions físiques en l'instrument i no pas altures reals o imaginàries.

Per a nosaltres, les tabulatures de corda representen una imatge preservada en el temps d'unes pràctiques interpretatives vives i canviants, i el seu estudi il·lumina una multiplicitat d'aspectes que ni els impresos o manuscrits de música vocal, ni la tractadística de l'època, poden explicar.

¹ Les tabulatures italianes i franceses per a corda van ser uns sistemes de notació utilitzats per als instruments de corda pinçada (llaüts, violes de mà, guitarres, etc.) i per a alguns instruments de corda fregada (per exemple, per a les violes de gamba o les Lyra Viol).

3. MATEU FLETXA «EL VELL» (c. 1481 – c. 1553) I MIGUEL DE FUENLLANA (?-1578)

El prestigi de Mateu Fletxa «el vell» devia ser molt gran encara l'any que Fuenllana va publicar l'*Orphenica lyra*. Prova d'això és que el músic de Prades va compartir pàgines, dins d'aquesta, amb alguns dels autors de música profana més importants del seu temps, com ara Juan Vásquez, Pedro Guerrero, Jacques Arcadelt o Philippe Verdelot. Les obres de Fletxa que podem trobar a l'*Orphenica lyra* són, al llibre primer, el villancet a duo *Si amores me han de matar* (fols. ii^r-ii^v) i un contrapunt escrit pel propi Fuenllana sobre la melodia del tiple del mateix villancet (fols. ii^v-iii^r). Al llibre cinquè, els villancets *Què farem del pobre Joan?* (fols. cxxxviii^v-cxxxix^v), *Teresica hermana* (fols. cxxxix^v-cxl^r) i *Mal aya quien a vos casó* (fols. cxl^r-cxli^r). El llibre més interessant per a nosaltres és, malgrat tot, el sisè, car conté l'adaptació de tres ensalades senceres: *El Iubilate* (fols. cxlvi^r-cxlix^r), *La bomba* (fols. cxlix^r-cliii^r) i *La justa* (fols. cliii^r-clviii^r). El fet que Fuenllana portés a la tabulatura tres obres d'aquestes dimensions també demostra la popularitat de què gaudia el gènere de l'ensalada a mitjans segle XVI.

Si bé la primera referència escrita a una ensalada la tenim en un *Auto da fè* de Gil Vicente de 1510, els primers exemples musicals que coneixem formen part del *Cancionero Musical de Palacio* (E-Mp II-1335) recopilat entre 1496 i 1520.² Malgrat tot, els autors que dugueren el gènere a la seva màxima expressió artística foren l'esmenat Mateu Fletxa «el vell», Pere Alberch i Ferrament «Vila» (1517-1582) i Bartomeu Càrceres (*fl.* s. XVI). El cim de l'ensalada el devem sens dubte al músic de Prades, que en va compondre almenys onze a 4 i a 5 veus. Vuit d'aquestes peces foren publicades a la ciutat de Praga pel seu nebot, Mateu Fletxa «el jove», l'any 1581. Totes aquestes composicions tenen textos humorístics amb compàs irregular, escrits en castellà amb freqüents insercions de cites de cançons i refranys en català, francès, italià, portuguès i llatí, i els textos sempre contenen alguna referència al Nadal. Les ensalades solen ser peces prou extenses, i es subdivideixen en episodis que alternen passatges homofònics i imitatius, oferint al text una música de caràcter descriptiu i popular que requeria freqüents canvis de mètrica. Nosaltres centrarem aquest capítol en l'anàlisi de l'ensalada *La bomba* de Mateu Fletxa «el vell» adaptada per a veu i viola de mà per Miguel de Fuenllana.

² Sobre l'origen de l'ensalada com a gènere musical, veure Gómez Muntané, 2008, pp. 26–34.

4. FONTS CONSERVADES

α. El *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554 [catàleg Brown 1554⁵³]) de Miguel de Fuenllana, objecte del nostre escrit i per al que hem consultat l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M411.

β. *Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino... con algunas suyas y de otros autores, por el mesmo corregidas y echas estampar...* (Praga, Jorge Negrino, 1581) [RISM 1581/13]. Es tracta de l'edició impresa realitzada per Fletxa «el jove». Les veus de Tiple, Alto i Tenor es conserven a l'exemplar de l'Arxiu de l'Orfeó Català que du el topogràfic E:Boc PM 12-III-C/2. La veu del Baxo es pot trobar a l'exemplar de la Biblioteca Nacional de Catalunya catalogat amb la signatura M851.

χ. *Ensaladas* (1595). Manuscrit preservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M588/1. Conté totes les veus.

δ. *Col·lecció d'ensalades, madrigals i altres composicions* (s. xvi). Manuscrit conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M588/2, on falta la veu del Tenor.

ε. Manuscrit 607 de la Biblioteca dels Ducs de Medinaceli (s. xvi), avui dia la Biblioteca de la Fundació Bartolomé March amb el topogràfic B105-V2-03. Conserva totes les veus.

5. ANÀLISI DE L'ADAPTACIÓ

5.1. *Forma*

Miguel de Fuenllana prova de dur el text vocal a la viola de mà amb un respecte escrupolós per la composició original, aspecte que en absolut és exclusiu de les adaptacions de música de Fletxa, sinó idiosincràtic de l'estil del violista. Malgrat tot, l'adaptació de *La bomba* conté una diferència formal significativa respecte les altres fonts: el *Gratias agamus domino deo nostro* (compassos 220-233) està escrit a quatre veus, a diferència de les altres fonts on només es canta en la veu del Tenor. No sabem si Fuenllana va adaptar una versió polifònica anterior o diferent de *La bomba* de les que s'han conservat, o si es tracta d'un arranjament polifònic d'aquest passatge fet per ell mateix. En tot cas, no és inversemblant imaginar que Fuenllana hagués tingut accés a una font més antiga, avui perduda.

5.2. Distribució del text entre les veus

Una de les característiques del gènere de l'ensalada és el repartiment del material melòdic i textual entre les diferents veus, on sovint intervenen varis personatges que assumeixen un paper dramàtic coral amb un important component teatral. L'adaptació de Miguel de Fuenllana, seguint la tendència general de la seva època, converteix una composició vocal a quatre veus, on el diàleg és viu i fluid, en una peça per a ser cantada per una sola veu (segurament pel propi sonador) amb acompanyament instrumental. Explica Fuenllana al respecte:

En estas tres ensaladas se reparte la letra en todas quatro bozes, a vezes en el contrabaxo: otras en el tenor: lo mismo en contralto y tiple porque ansi lo demanda la compostura, por estar en esta manera repartida la letra. Para conocimiento desto se ha de tener cuenta con la cifra colorada. Assi mismo ay algunos passos donde antes que la boz acabe de cantar entra otra. Ha se de tener aviso en el meter de la letra, porque no aya falta en ella: lo qual se dexa a discrecion del que cantare. Y este medio se da por no faltar en algo a la compostura.³

Per tant, el cantant havia d'assumir el caràcter teatral de l'ensalada fent-se càrrec dels diferents papers vocals, ara interpretant les veus greus, ara les agudes, cosa que requeriria l'ús freqüent del falset. D'altra banda, *tener aviso en el meter la letra, porque no haya falta en ella, lo qual se dexa a discrecion del que cantare* requeriria amb tota probabilitat un escurçament de les notes finals de cada vers per poder enllaçar una veu amb l'altra (veure Fig. 1).

515

1)

A-dios se-ño-res la ve-la,

Nan si pe-ri-cu-la sunt in ma-ri

Fig. 1. Distribució del text entre les veus i alteracions no explícites a la tabulatura.

1) β, χ: # / ε, δ: ♯

³ *Orphenica lyra*, fol. cxlvi. La veu cantada és assenyalada amb *cifra colorada*.

5.3. *Mensuració*

Un dels elements que contribueixen a l'esperit dramàtic de l'ensalada és la divisió formal en episodis de mètrica contrastant. Seccions en valor íntegre es contraposen a d'altres en proporció i episodis de mètrica binària als de ternària. Com es pot apreciar en la següent *Taula de distribució de signes de mensuració*, aquesta riquesa rítmica, ben palesa en les altres fonts, es troba simplificada en la «intabulació» (α).⁴ Tant és així que Fuenllana només utilitza dos signes de proporció, també anomenats «de divisió» en alguns tractats: el de *proportio dupla* (ϵ) i el de *proportio tertia* (ϵ_3 , o simplement 3).

	α	β	χ	δ	ϵ
Compàs I	—	ϵ	ϵ	c	c
c. 90	3	ϵ_3	ϵ_3	3	3
c. 97	ϵ	ϵ (Tenor c)	ϵ (Tiple c)	c	c
c. 108	3	ϵ_3	ϵ_3 (Tiple ϵ_3)	3 (Alto —)	3
c. 123	ϵ	ϵ (Tenor c)	ϵ	c	c
c. 150	3	ϵ_3 (Baxo ϵ_3)	ϵ_3 (Tiple ϵ_3)	3	3
c. 156	ϵ	ϵ (Baxo c)	ϵ (Tiple c)	c	c
c. 205	3	ϵ_3 (Tenor 3)	ϵ_3 (Tiple ϵ_3)	ϵ_3 (Alto i Baxo 3)	3
c. 220	ϵ	ϵ	ϵ (Tiple c)	C	c
c. 319	3	ϵ_3 (Baxo ϵ_3)	ϵ_3 (Tenor ϵ_3) ⁴	3	3
c. 347	ϵ	ϵ	c (Tenor i Baxo ϵ)	c (Alto —)	c
c. 423	3	ϵ_3 (Baxo ϵ_3)	ϵ_3 (Tenor i Baxo ϵ_3)	3	3
c. 453	ϵ	ϵ (Tenor i Baxo c)	ϵ (Tiple c)	c (Alto —)	—
c. 491	3	ϵ_3 ⁵	3 (Tenor ϵ_3)	—	3

Taula de distribució dels signes de mensuració

⁴ Els termes «intabular» o «intabulació», tot i no ser reconeguts per l'IEC, són d'ús freqüent entre els especialistes en corda pinçada per a fer referència al procés de posada en tabulatura de música polifònica.

⁵ La veu del Baxo només du el signe de mensuració C, cosa que probablement es degui a un error de l'amanuense.

A l'edició vocal impresa (β) trobem signes de mensuració contradictoris. Si bé per norma general també s'empren els dos signes de proporció, sovint la veu del Baxo s'escriu en mensuració simple de *tempus perfectum* i *prolatio minor* (C) com a alternativa al de proporció. Això podria ser degut a què aquesta veu formés part d'un imprès diferent del de 1581, fet del que no en tenim cap notícia. També la veu del Tenor, que com s'ha dit es conserva juntament amb la del Tiple i la de l'Alto a l'exemplar de l'Orfeó Català, presenta de vegades aquesta diferència. En el manuscrit χ observem la mateixa alternació en veus diferents —tot i que en aquest cas majoritàriament al Tiple—, del signe de mensuració simple i el de proporció. Finalment, com es pot observar a l'esmentada taula, les fonts δ i ε presentarien el signe de mensuració binària simple i el de proporció ternària.⁶

A mode de conclusió, l'ús indiscriminat de signes de mensuració binària simple i de proporció doble en les mateixes fonts i dins els mateixos episodis ens fa pensar en una possible identificació entre aquests signes, fet que hem observat en altres fonts de la mateixa època. És ben possible que cap a la segona meitat del segle XVI alguns amanuenses i impressors veiessin innecessària, o antiquada, la distinció entre aquestes grafies.⁷



Fig. 2. Alteracions explícites a la tabulatura (I).
1, 2, 3, 4): β , χ , ε : \natural / δ : \sharp

5.4. *Alteracions explícites*

Com s'ha explicat abans, una de les característiques de les tabulatures per a corda és que reflecteixen inequívocament les notes que han de ser executades, cosa que no succeeix en la notació mesurada blanca pròpia de la música vocal. Aquest dar-

⁶ Les similituds entre aquests dos manuscrits són prou notables, fet que podria fer pensar en alguna vinculació entre ells.

⁷ També cal tenir en compte un possible ús indegut d'aquests signes per part d'alguns copistes. Els tractats teòrics de l'època van plens de recriminacions al respecte.

rer fet és especialment destacable en els textos de música de la generació de Fletxa «el vell», on hi ha especificades realment poques alteracions.⁸

Conseqüentment, la quantitat d'alteracions explícites en la tabulatura és molt superior a les escrites en les altres fonts. Només en les alteracions per *Causa necessitatis* (per corregir o evitar alguna dissonància) hi ha una cert consens en la seva explicitació, però les alteracions per *Causa pulchritudinis* (amb funcions estètiques) són gairebé inexistents en els manuscrits i en la font vocal impresa (β). Vegem-ne alguns exemples destacats.

Si observem la Fig. 3 veurem que l'alçament de la tercera de l'acord de Mi major, tan característic de les edicions i interpretacions d'aquesta ensalada, només és explícit en la tabulatura i en el manuscrit δ . La resta de fonts no el fan patent.



Fig. 3. Alteracions explícites a la tabulatura (II).

I, 2, 3, 6) β , χ , δ , ϵ : \flat 4, 5) β , χ , δ : \flat / ϵ : 4) \flat ; 5) [\flat]

En la Fig. 4 es pot percebre com els sostinguts, que són generalment les alteracions d'embelliment (1, 2, 3 i 6) només són escrits a α . Pel que fa als bemolls, els accidentals per *Causa necessitatis* (4 i 5) són explícits tant a la tabulatura com a ϵ . Més unanimitat hi ha a la Fig. 5, on totes les fonts abaixen la nota *si* d'acord amb la norma del *fā super hexachordum* (1 i 2), però quan es tracta de realitzar una *clausula cantizans* de *Causa pulchritudinis* (3), un cop més, sols la font α la fa palesa. Finalment, amb l'ànim de mostrar un dels rars casos en què una alteració és explícita en les fonts vocals i no en la font instrumental, podem tornar a la Fig. 1, on la *clausula cantizans* roman natural a α , δ i ϵ però s'assenyala com a sostinguda a β i χ .

⁸ Per norma general les inflexions de semitò es realitzaven d'acord amb un seguit de regles que en regulaven l'ús, les anomenades regles de la *musica ficta*. Fou opinió generalitzada entre molts tractadistes que l'escriptura de les alteracions no era necessària en la majoria de casos, perquè els músics competents coneixien aquestes regles. Sobre la problemàtica dels accidentals implícits v. Alern, 2015, pp. 54-175.



Fig. 4. Coincidències en l'alteració explícita per *Causa necessitatis*
i implícita per *Causa pulchritudinis*.
1, 2) β, χ, δ, ε: ♭ 3) β, χ, δ, ε: ♮

En resum, l'aplicació d'alteracions per part de Miguel de Fuenllana i el seu contrast amb les fonts vocals ens demostra un cop més la flexibilitat de les normes de la *musica ficta*, que sovint s'apliquen d'una manera o una altra segons el criteri i el gust de l'interpret, i gairebé sempre dins de la normativitat.

5.5. Ornamentació

También ay en algunos lugares mucha disminucion de figuras y corcheas: quando esto se offresciere ha se de tener cuenta con el compas, assi en tañer reposado, como en dar el valor a las figuras ya dichas.⁹

Malgrat aquests advertiments, l'adaptació de *La bomba* no presenta gaire ornaments, ni tan sols en cadències. Fuenllana exemplifica d'aquesta manera la famosa *sobrietas* hispànica, que ja adverteix als *Avisos* de l'*Orphenica lyra* de forma prou eloqüent.

No pongo glosa todas vezes en las obras compuestas, porque no soy de opinion que con glosas ni rebobles se obscurezca la verdad de la compostura (...).¹⁰

6. CONCLUSIONS

En el cas de *La bomba*, com en tants altres casos, la proximitat estilística entre la font instrumental i les fonts vocals ens obliga a concebre una única dimensió mu-

⁹ *Orphenica lyra*, fol. cxlvi^r.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 7^r.

sical: la de la polifonia. Quan es parla del Renaixement, la separació entre el món de la música cantada i el de la sonada és tan sols una línia imaginària produïda pel pensament contemporani. No hi ha cap evidència, ni en la música escrita ni en la tractadística, de la separació entre llenguatges o estils d'escriptura específics per a la música vocal i la instrumental, fet que sí es donarà als segles posteriors. La música en tabulatura dels regnes hispànics respecta estrictament els models vocals anteriors i, per norma general, és amatent a les regles del contrapunt i de la *musica ficta*. I tot plegat sense tenir en compte que els autors de l'època s'auxiliaven, com segueixen fent actualment, d'instruments per a la composició de música vocal.

En el cas de *La bomba* ens trobem davant d'una adaptació «clàssica», realitzada amb la finalitat de transportar una composició famosa d'aquella època des de l'àmbit de la interpretació pública al de la privada o familiar. La presència d'instruments i de sales dedicades a fer música dins les llars de cavallers, ciutadans honrats i canonges ens convida a imaginar les vetllades musicals que s'hi celebraria, on un gènere de caire humorístic i teatral com l'ensalada sens dubte es reservaria per als moments més lúdics i joiosos.

BIBLIOGRAFIA

- Alern Vázquez, F. X., 2015: *La musica ficta en la polifonia renaixentista hispànica a través de les adaptacions instrumentals*, Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Anglès i Pàmies, H. (ed.), 1954: *Mateo Flecha († 1553). Las Ensaladas (Praga 1581)*, Barcelona.
- Col·lecció d'ensalades, madrigals i altres composicions*: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, M588/2.
- De Fuenllana, M., 1554: *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra*, Sevilla.
- Ensaladas*, 1595: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, M588/1.
- Gómez Muntané, M. (ed.), 2008: *Las Ensaladas (Praga, 1581): con un suplemento de obras del género [Obras de Mateo Flecha el viejo]*, València.
- Gómez Muntané, M. i Griffiths, J. (eds.), 2013: *Los villancicos / Mateo Flecha*, València
- Griffiths, J., 2002: «The lute and the polyphonist»: *Studi musicali*, 31/1, pp. 89-108.
- Jacobs, Ch., 1964: *Tempo notation in Renaissance Spain*, Brooklyn, New York.

Las Ensaladas de Flecha, Maestro de Capilla que fue de las Serenissimas Infantas de Castilla, Recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino..., 1581, Praga.

Ms 607 de la Biblioteca dels Ducs de Medinaceli: Palma de Mallorca, Fundació Bartolomé March, B105-V2-03.

Pessarrodona, A., 2016: «Ensalades en clausura: Una primera aproximació als cançoners del convent de les carmelites descalces de Santa Teresa de Vic»: *Scripta*, 7, pp. 187-219.

Wagner, K., 1982: *Martin de Montesdoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla.